Claude

Gillot

Scène de la Comédie-Italienne

Un nouveau point de contact avec Watteau

Catalogue
Lilas Sharifzadeh

Galerie Hubert Duchemin
8, rue de Louvois | 75002 Paris
www.hubertduchemin.com

> N'eût-il donné ni ses ornements ni ses illustrations, n'eût-il pas renouvelé la peinture de genre, il lui suffirait d'avoir inventé le thème de la comédie italienne pour mériter une place de premier rang parmi les pères de notre art du XVIIIe siècle.
>
> EMILE DACIER[1]

1. E. Dacier, « Gillot 1673 à 1722 » in L. Dimier, *Les peintres français du XVIIIe siècle*, t. I, Bruxelles-Paris, 1928, p. 200





L'histoire n'a longtemps retenu de Claude Gillot que son rôle présumé dans la formation d'un condisciple plus illustre, Jean-Antoine Watteau (1684-1721), dont la gloire a littéralement éclipsé l'art de ce maître singulier de la fin du règne de Louis XIV et de la Régence. Vignettiste très apprécié des cercles privés de la bourgeoisie financière parisienne, Gillot est le créateur d'un nouveau genre pictural « moderne » – les scènes de la Comédie-Italienne – fort éloigné de l'art officiel de Versailles et intimement lié à l'évolution du théâtre contemporain. Ce sont essentiellement les nombreux dessins et gravures parvenus jusqu'à nous qui nous renseignent sur son art, son style gracile et ses liens avec le théâtre italien, tandis que son œuvre peint et sa vie même ne nous sont connus que par bribes.

Claude Gillot est né à Langres en 1673 dans une famille de peintres et brodeurs. Aucun document ne nous éclaire sur sa formation dans sa ville natale ni sur la date exacte de son installation à Paris. Il y arrive cependant avant 1795 puisque des registres de compte du XVIIIe siècle relatent sa présence dans l'atelier de Jean-Baptiste Corneille (1649-1695)[2]. Les années qui suivent la mort de son maître ne sont malheureusement pas documentées mais on suppose que Gillot crée son propre atelier entre 1695 et 1707, date à laquelle il reçoit une commande importante pour illustrer les *Odes* d'Houdard de la Motte. D'après les biographes contemporains, Watteau effectue un court passage dans son atelier, qui modifie profondément son art[3]. Le moment précis de sa rencontre avec Gillot ne nous est malheureusement pas connu mais les spécialistes s'accordent aujourd'hui pour le situer entre 1704 et 1709[4]. Martin Eidelberg a en effet démontré qu'un groupe de dessins de jeunesse de Watteau, conservés à Darmstadt, reproduit des prototypes gillotesques[5]. Un autre lien de collaboration a récemment été établi par Jennifer Tonkovich entre Gillot et le décorateur

2. J. Tonkovich, *Claude Gillot and the Theater, with a catalogue of drawings* (thèse de doctorat inédite, Rutgers, The State University of New Jersey, 2002), vol. 1, p. 30

3. E. Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses Curiosités du Cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*, Paris, 1744 ; Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau », *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. II, Paris, 1745 ; Comte de Caylus, *La Vie d'Antoine Watteau peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes*, Paris, 1748.

4. J. Tonkovich, 2002, vol. 1, p. 8

5. M. Eidelberg, « Watteau and Gillot : A Point of Contact », *The Burlington Magazine*, CXV, 841, avril 1973, pp. 232-239 ; « Watteau and Gillot : An Additional Point of Contact », *The Burlington Magazine*, CXVI, 858, sept. 1974, pp. 538-539



Claude Gillot,
Scène de la Comédie-Italienne,
huile sur papier marouflé sur panneau,
33 x 42 cm

Audran, dont l'atelier contenait des dessins, des calques et des copies du Langrois[6]. Cette relation pourrait expliquer le passage de Watteau de l'atelier de Gillot à celui d'Audran, confirmant ainsi les écrits de l'abbé Laurent-Josse Leclerc (1677-1736) selon lequel « Gillot, qui était un ami fort généreux, le produisit chez M. Audran».[7]

Parallèlement à cette activité de créateur d'ornements pour des intérieurs privés réalisés en collaboration avec Audran, Mariette rapporte que Gillot travaille également pour l'Opéra, à la conception des costumes et des décors : « il eut pendant un temps la conduite des décorations des machines et habits de l'Opéra ». Nous n'avons cependant aucune précision, ni sur l'époque à laquelle il y travaille, ni sur les ouvrages qu'il y entreprend. Comme le précise Populus[8], nous n'en connaissons que ses douze vignettes gravées par Scotin en 1711 pour les opéras d'*Amadis* et de *Thésée* par Lully. Le théâtre français aurait aussi fourni à l'artiste quelques sujets de composition dont il ne nous reste cependant rien[9] ; nous savons seulement qu'un tableau a figuré à la vente Prousteau en 1769, avec cette mention : « Une scène du cinquième acte de Bajazet. Ce tableau de cinq figures est du meilleur style de Gillot. H., 21 p. L., 25 P. ». En réalité, la majeure partie des sujets théâtraux de Claude Gillot se compose de figures et de scènes de la Comédie-Italienne. Malgré l'expulsion des Comédiens-Italiens de la capitale entre 1697 et 1718, l'activité théâtrale parisienne demeure très forte et l'on continue d'y produire des pièces inspirées de l'esprit de la *Commedia dell'arte* dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent, que Gillot a dû fréquenter assidûment.

6. Jennifer Tonkovich, « New Light on Drawings by Claude Gillot and his Circle in Stockholm », *Master Drawings*, vol. XLVII, n° 2, 2009, pp. 159-173

7. Cité par J. Tonkovich, 2009, p. 172

8. B. Populus, *Claude Gillot (1673-1722), catalogue de l'œuvre gravé,* Paris, 1930, p. 37 sq.

9. B. Populus, *ibid.*

Claude Gillot : un peintre rare



Ill.1 Claude Gillot, *Le Christ dans le temps qu'il va être attaché à la croix*, huile sur toile, 180 x 212 cm, église Notre-Dame-de-l'Assomption, Noailles (Corrèze)

Si l'on en croit son œuvre connu et les commentaires des biographes dès le XVIII[e] siècle, Gillot était surtout un dessinateur et un graveur. C'est pourtant comme peintre qu'il est agréé à l'Académie en 1710 et finalement reçu, en 1715, avec un tableau d'histoire, *Le Christ dans le temps qu'il va être attaché à la Croix* (ill.1). Contrairement à son importante production dessinée et gravée, désormais bien connue grâce aux études remarquables de Martin Eidelberg et, plus récemment, de Jennifer Tonkovich, son œuvre peint demeure beaucoup plus difficile à appréhender, en raison de sa rareté même et des problèmes d'attribution qu'il soulève. En 1999, le musée de Langres a proposé une première reconstitution d'ensemble de l'œuvre de Gillot mais le catalogue de ses peintures reste encore à établir. Si l'on suit les propositions des commissaires de Langres et celles de Jennifer Tonkovich[10], neuf toiles peuvent être attribuées à Claude Gillot :

10. J. Tonkovich, 2002, vol. 1, pp. 124-125



Ill. 2 Claude Gillot, *Les deux carrosses*, huile sur toile, 127 x 140 cm, Paris, musée du Louvre

Le Christ dans le temps qu'il va être attaché à la croix, Noailles, église Notre-Dame-de-l'Assomption (ill. 1)

Les deux carrosses, Paris, musée du Louvre (ill. 2)

Arlequin soldat gourmand, Paris, musée du Louvre (ill. 3)

Arlequin Empereur dans la lune, Nantes, musée des Beaux-arts[11] (ill. 4)

Scène de comédiens italiens (L'enlèvement d'Hélène), New York, collection particulière

Scène de la Comédie-Italienne, Alger, musée des Beaux-arts (ill. 12)

Le triomphe de Bacchus, Paris, collection particulière

Le cheval de Troie, Langres, musée d'Art et d'Histoire

Et, avec quelques réserves, *Le Martyre de saint André*, Langres, musée d'Art et d'Histoire.

11. Le tableau est entré comme Watteau au musée de Nantes en 1810. J.Tonkovich (2002, vol. 1, p. 135 et 139) rappelle que certains spécialistes y voient un tableau de Watteau d'après un dessin de Gillot connu par la gravure ou une œuvre de collaboration entre les deux artistes. À la suite de l'exposition Watteau de 1984, M. Eidelberg et M. Grasselli attribuent pleinement la toile à Gillot tandis que le catalogue d'exposition maintient son attribution à Watteau.



Ill. 3 Claude Gillot, *Arlequin soldat gourmand*, huile sur toile, 100 x 139 cm, Paris, musée du Louvre



Ill.4 Claude Gillot, *Arlequin empereur dans la lune*, huile sur toile, 65 x 82 cm, Nantes, musée des Beaux-arts

De cette courte liste, dominée par les scènes de comédie, un seul tableau est clairement documenté ; il s'agit du morceau de réception de l'artiste (ill. 1). L'inventaire après décès de l'atelier de Gillot mentionne également cinq tableaux inachevés à sujet théâtral. En l'état actuel de nos connaissances, il est difficile de savoir s'il faut ajouter ces cinq compositions au petit groupe des tableaux connus ou s'il faut, comme le suggèrent certains auteurs, les identifier avec quelques-unes des toiles parvenues jusqu'à nous. Claude Huygue[12] propose ainsi de voir dans l'*Arlequin soldat gourmand*, acheté par le Louvre en 1943, l'un des grands tableaux inachevés à sujet théâtral, terminé selon cet auteur par une autre main. L'exécution inégale de la scène des *Deux carrosses* du Louvre avait conduit Dacier et Vuaflart[13] à émettre la même hypothèse : « Ce tableau peut être compris dans les cinq tableaux inachevés figurant lors de son inventaire après décès, et terminés postérieurement. » D'autres spécialistes ont également relevé ce manque de cohérence mais ont proposé de voir dans ces deux tableaux non pas des toiles achevées après la mort de Gillot mais des œuvres de collaboration exécutées de son vivant avec l'aide de ses élèves[14].

Nous rejoignons ces auteurs pour souligner la raideur et la facture inégale des deux peintures du Louvre qui s'opposent nettement à la vivacité du pinceau de l'artiste dans son seul tableau documenté – son morceau de réception – qui est du reste parfaitement cohérent avec le style de Gillot dans ses dessins et ses compositions gravées. Il suffit de comparer le tableau de Noailles avec les dessins préparatoires à la plume et à la gouache, conservés à Langres (Ill. 5), pour constater la parfaite correspondance stylistique entre cette peinture, d'attribution certaine, et son œuvre graphique. On y retrouve tous les traits caractéristiques de la manière de Gillot : son canon court aux petites têtes et aux extrémités menues, son pinceau fluide et rapide, son rendu sinueux des drapés, son éclairage théâtral, ses mises en pages scénographiques, ses tonalités rompues de blanc et la lumière argentée qui baigne ses compositions.

Il est intéressant de noter que les dessins préparatoires que nous connaissons pour le seul tableau documenté de Claude Gillot sont des œuvres en couleur, à la plume et à la gouache. Il s'agit là d'un fait rare dans son œuvre sur papier, dominé par les dessins monochromes en camaïeu de sanguine et, plus rarement, en lavis gris. La destination de ces feuilles – *modelli* pour un grand tableau dont il assure lui-même l'exécution – permet peut-être d'expliquer la technique employée. Il en va tout autrement des autres tableaux attribués à Gillot mais non documentés. Comme le remarque Jennifer Tonkovich[15], seuls trois d'entre eux peuvent être mis en relation avec des dessins connus de l'artiste :

– *La scène des deux carrosses*, pour laquelle le Louvre possède un dessin mis au carreau et gravé par Gabriel Huquier en sens inverse (ill. 6)
– L'*Arlequin soldat gourmand*, auquel correspond un autre dessin conservé au Louvre
– L'*Arlequin Empereur dans la lune* de Nantes, dont l'attribution à Gillot ne fait pas l'unanimité mais pour lequel il existe un dessin perdu de l'artiste, connu par la gravure de Gabriel Huquier pour le *Théâtre italien (Scène du Fermier de Donfront tiré d'Arlequin, Empereur dans la lune).*

Ces feuilles sont de rapides croquis à la plume et au lavis de sanguine, parfois mis au carreau. Pour ces trois compositions,



Ill. 5 Claude Gillot, *Le Christ près d'être attaché à la Croix*, plume et gouache sur papier, 16,4 x 21,8 cm, signé en bas à gauche « Gillot », Langres, musée d'art et d'histoire (détail)

12. R. Huygue, « Le Tombeau de Maître André par Claude Gillot », *Bulletin des Musées*, mai 1946, p. 7, cité par J. Tonkovich, 2002, vol. 1, p. 133

13. E. Dacier, J. Hérold et A. Vuaflart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle*, vol. 1, Paris, 1929, p. 13 ; E. Dacier, 1928, p. 182, cités par J. Tonkovich, 2002, vol. 1, p. 128

14. P. Jamot, « Gillot and Watteau », *The Burlington Magazine*, XLIII, 1923, p. 135, propose de voir Watteau comme la seconde main des *Deux carrosses* et de l'*Arlequin Empereur dans la lune* ; Mathey, « Lancret, élève de Gillot, et la "Querelle des Carosses" », *Gazette des Beaux-Arts*, 45, 1955, p. 177, plaide pour une possible intervention de Lancret dans les *Deux carrosses* ; J. Tonkovich, 2002, p. 128 : « It seems more likely that the painting was a joint product between Gillot and his studio assistants. »

15. J. Tonkovich, 2002, vol. 1, pp. 124-125



Ill. 6 Claude Gillot, *Foire de Saint-Germain : Arlequin et Scaramouche assis dans une vinaigrette*, plume et encre grise, lavis de sanguine, rehauts de blanc et mise au carreau à la pierre noire, 160 x 217 mm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

on ne possède aucun dessin à la gouache. Comme nous l'avons rappelé, l'attribution pleine et entière à Gillot de ces trois tableaux d'exécution inégale a toujours fait l'objet de débats. L'absence de *modello* en couleur, comparable aux gouaches préparatoires réalisées pour son morceau de réception, nous semble accréditer l'hypothèse d'un travail de collaboration : Gillot invente une composition qu'il fixe par un dessin avant d'en confier l'exécution peinte, totale ou partielle, à un ou plusieurs élèves (Watteau, Lancret,…).

Contrairement aux grands tableaux que nous venons d'évoquer, notre composition présente une facture totalement harmonieuse avec les créations documentées de Claude Gillot. Elle constitue ainsi une pièce maîtresse dans l'établissement de son œuvre peint en enrichissant son corpus de la première huile sur papier connue de l'artiste. Tout en élargissant la palette des techniques employées, elle révèle la formidable inventivité de ce peintre-scénographe et confirme la parfaite cohérence entre ses œuvres dessiné et peint, dont son morceau de réception fournissait jusqu'alors l'unique témoignage.

Totalement inédite, cette œuvre a refait surface chez un antiquaire parisien en 2010. Bien qu'elle ne fût pas signée, l'identité de son auteur avait été préservée des ravages du temps par une inscription ancienne apposée au dos du panneau. Cette mention, dont l'écriture s'apparente à celle du XIXe siècle, reprend probablement une annotation qui figurait au dos du papier avant son marouflage. Elle correspond peut-être aussi au passage de ce tableau dans une vente ancienne que nous n'avons malheureusement pas pu identifier. Grand amateur de Gillot, Quentin de Lorangère possédait ainsi dix peintures du maître qui figurent dans le catalogue de sa vente posthume établi par Gersaint[16]. L'auteur ne nous fournit cependant aucune précision qui nous autorise à reconnaître notre tableau parmi ceux-ci. L'examen systématique des catalogues de ventes anciennes pourrait permettre peut-être de retracer la provenance de cette œuvre dont l'analyse stylistique et iconographique confirme cependant l'exactitude de l'inscription portée au dos et la pleine attribution à Claude Gillot.

16. E. Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités de feu M. Quentin de Lorangère*, Paris, 1744 : « N° 105, 10 sujets peints à l'huile par le même Gillot »

Une mise en scène théâtrale

Par son sujet et sa composition, notre huile sur papier s'inscrit pleinement dans l'œuvre de Gillot, créateur, en peinture, de thèmes qui étaient jusqu'alors cantonnés à la gravure : les scènes tirées du théâtre et de la littérature contemporaine. Autour d'une grande table, vue en légère plongée et dressée parallèlement au plan de la feuille, le peintre a habilement disposé un nombre important de personnages de façon à ce qu'ils soient tous visibles et tournés vers le spectateur, comme sur une scène de théâtre. Les uns sont attablés et semblent converser en buvant ; les autres se tiennent debout derrière un troisième groupe constitué d'une femme jouant de la guitare, d'une autre femme tenant un hochet et d'une enfant agitant une sorte de tambourin, tandis que des laquais sont en train de desservir le repas. Tous les personnages interrompent leur action pour écouter le morceau de musique entamé par le groupe de droite vers lequel ils tournent leur regard.

Le premier plan, qui sépare le spectateur des banqueteurs, est laissé vide, ou plutôt occupé par le plancher sur lequel évoluent les protagonistes. Il est également animé, aux deux extrémités, par des animaux domestiques ou exotiques : un lévrier à gauche, un singe et deux autres petits chiens à droite. L'arrière-plan est clos par un décor architectural composé d'un mur aveugle parallèle au plan de la feuille, qui forme un angle droit avec un second mur, au centre duquel est aménagée une ouverture surmontée d'un arc en plein cintre. Cette scène d'intérieur est éclairée par une lumière artificielle dont la source n'est pas visible mais semble située au-dessus de la grande table. Elle nimbe la partie centrale de la pièce d'un halo argenté, laissant dans l'ombre l'arrière-plan, les côtés et le bord inférieur de la feuille, qui constitue la frontière avec l'espace du spectateur.

Ce cadre clos, organisé en plans parallèles, dans lequel se déroule l'action, constitue la reprise, en peinture, d'un procédé scénographique : celui du quatrième mur, écran imaginaire qui, au théâtre, sépare les acteurs des spectateurs réunis dans le parterre. Ce concept dramatique de mur virtuel devant lequel nous nous trouvons en observant cette composition, a été défini par Diderot, en 1758, dans son *Discours sur la poésie dramatique* : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas »[17]. L'espace pictural mis en page par l'artiste se confond ici littéralement avec l'espace théâtral : le bord inférieur de cette huile sur papier représente

17. D. Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, chap. 11, « De l'intérêt ».

la rampe qui nous sépare du plateau fermé sur lequel les comédiens jouent une action qui se déroulent sous nos yeux mais indépendamment de nous. Comme au théâtre, la disposition des figures sur la scène permet également au peintre de hiérarchiser ses personnages. On distingue en effet trois groupes d'importance décroissante, répartis en trois plans parallèles, du plus proche au plus éloigné de la surface picturale. Cette hiérarchisation spatiale est complétée par la distribution chromatique et lumineuse qui varie en fonction de la grandeur des rôles. Les protagonistes, placés au premier plan, sont traités en couleur et exposés en pleine lumière ; les personnages secondaires sont moins fortement éclairés et rendus dans un camaïeu de gris clair ; les figurants, laissés dans l'ombre, sont peints dans une palette plus sombre et une matière plus transparente.

Comme le souligne François Moureau dans le catalogue de l'exposition du musée de Langres, les scènes de comédie de Claude Gillot sont de « véritables instantanés de théâtre », où l'artiste a « représenté les acteurs en action, mais aussi les décors, les "fermes" et les toiles peintes, voire le plancher du théâtre ».

C'est exactement ce qu'on observe dans notre tableau où les personnages sont placés en frise, de face ou de trois quarts, de façon à être tous visibles du spectateur, sur un arrière-plan monochrome qui ne représente pas une architecture réelle mais l'image d'une architecture, autrement dit un décor qui ferme la scène dont le plancher apparaît au premier plan. Quant aux personnages qui participent à cette scène de banquet, ils constituent une étrange société qui frappe par son caractère hétéroclite : les femmes sont en robe de bal faites d'étoffes précieuses, certains hommes sont vêtus en habit de jour occidental et d'autres en robe de chambre et bonnet de nuit, tandis qu'un personnage habillé à la turque se tient debout au milieu de cette assemblée bigarrée dont les animaux de compagnie ne sont pas moins divers. Ce décor feint et cet aréopage des plus hétérogènes sont typiques de l'univers théâtral de Claude Gillot.

18. F. Moureau in *Claude Gillot, Comédies, sabbats et autres sujets bizarres*, catalogue d'exposition, Paris-Langres, 1999, pp. 77 sq.

Un sujet inspiré de la Comédie-Italienne

Par sa composition, par le nombre important de personnages, leur bigarrure, la présence d'animaux et de musiciens – parmi lesquels on peut reconnaître Colombine à la guitare –, notre tableau s'apparente aux scènes de la Comédie-Italienne que Gillot a abondamment illustrée. À l'instar du *Tombeau de maître André* (ill. 7) ou de l'*Arlequin femme grosse* (ill. 8), le « regardant » se retrouve exactement dans la position du spectateur qui assiste à une représentation théâtrale.

Comme le révèle le catalogue des dessins de l'artiste établi par Jennifer Tonkovich à la fin de sa thèse, peu de compositions théâtrales de Gillot ont finalement été clairement identifiées. Il en est ainsi de notre tableau, dont le sujet exact nous échappe encore. Cette difficulté tient en fait à la nature même du théâtre qu'interprète Gillot.
La *Commedia dell'arte*, introduite en France au XVIe siècle à la demande de Catherine de Médicis, est d'abord appelée « comédie à l'impromptu » ou « comédie d'histrions ». Elle consiste en effet en une improvisation d'acteurs à partir d'un schéma prédéfini – le *sogetto* ou canevas – où le jeu corporel compte bien plus que le texte dit dans une langue – l'italien – incompréhensible pour les spectateurs français de l'époque.
Au départ, ces scenarii ne sont pas écrits mais transmis oralement. Ce n'est qu'à la fin du XVIIe siècle que le comédien et dramaturge italien Evaristo Gherardi publie, en français, un recueil de six volumes parus entre 1694 et 1700. Celui-ci regroupe, *a posteriori*, une cinquantaine de pièces créées entre 1680 et 1690 : le *Théâtre italien* ou *Recueil de toutes les scènes françaises qui ont été jouées sur le théâtre italien de l'Hôtel de Bourgogne*. Les pièces sont généralement organisées en trois actes, précédés d'un prologue, et sont ponctuées de musique et de chant, de numéros de danse, d'acrobaties et d'intermèdes comiques, les *lazzi*, sans rapport avec l'intrigue. On compte généralement une dizaine de personnages principaux, auxquels s'ajoutent leurs comparses. Ce ne sont pas des individualités complexes mais des caractères stéréotypés reconnaissables à leurs costumes et accessoires (Pierrot, Arlequin, Scaramouche, Colombine…).

Les Comédiens-Italiens jouaient en plein air, sur des tréteaux installés dans les foires Saint-Germain et Saint-Laurent avant de gagner, en 1680, l'Hôtel de Bourgogne, ancienne résidence des ducs de Bourgogne, reconvertie en premier théâtre régulier de Paris.
Il offrait à la nouvelle classe émergente de la bourgeoisie financière parisienne un contrepoint plein de liberté et de fantaisie à l'art dramatique français grandiloquent qu'on donnait à Versailles



Ill. 7 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne, Le Tombeau de maître André*, plume et encre grise, lavis de sanguine sur papier, 159 x 215 mm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques



Ill. 8 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne, Arlequin femme grosse*, plume et encre grise, lavis de sanguine sur papier, 160 x 220 mm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

à la fin du XVIIe siècle. Cette liberté de ton fut néanmoins sanctionnée puisque les Comédiens-Italiens furent chassés de France en 1697 pour avoir raillé Madame de Maintenon dans une pièce intitulée *La fausse prude*. Cet exil forcé et la fermeture de l'Hôtel de Bourgogne jusqu'au début de la Régence n'ont cependant pas empêché le développement de ce genre qui continua de se diffuser dans les foires parisiennes par la reprise de canevas anciens *all' improviso* adaptés en français et par des mises en scène nouvelles tirées du *Théâtre italien* d'Evaristo Gherardi.

Gillot a certainement fréquenté l'Hôtel de Bourgogne entre 1691 et 1697 puis les foires parisiennes, qui marquèrent durablement son imagination. Ses scènes de comédie ne sont donc pas des illustrations du texte ultérieur de Gherardi mais l'évocation des représentations théâtrales elles-mêmes, dont il prolongeait ainsi le souvenir pour les amateurs parisiens. Partant, il est impossible de faire correspondre chaque tableau ou dessin à sujet théâtral de Gillot avec le texte écrit de Gherardi, qui ne représente qu'une infime partie de ce qui se jouait alors sur les tréteaux, sans compter que le Langrois a pu lui-même appliquer la méthode de la *Commedia dell'arte* en improvisant une scène à partir d'un canevas existant, combinant des actions différentes, supprimant, modifiant ou ajoutant des personnages et des accessoires à sa guise, comme dans le *Tombeau de maître André* (Ill. 7).

Le sujet de ce dessin fut identifié par Dacier comme la septième et dernière scène du *Tombeau de maître André*, farce en un acte jouée pour la première fois en 1695 et retranscrite en 1700 dans le recueil du *Théâtre italien*[19]. Gillot choisit de représenter l'ouverture de la scène, c'est-à-dire le moment où les personnages font leur entrée, accompagnés d'un air de musique. Si l'on compare ce dessin au texte de Gherardi, on s'aperçoit que l'idée générale est bien la même mais que les deux scènes ne se superposent pas exactement. Comme le souligne J. Tonkovich[20], dans la scène décrite par Gillot, le cabaretier tient un verre et non une bouteille comme dans le texte de Gherardi, dont le violoniste et le guitariste ont également été remplacés par des trompettistes.

19. *Le Tombeau de maître André*, Comédie-Française de l'ancien Théâtre Italien, en un acte, en prose entremêlée de scènes en vers français et de scènes italiennes à l'impromptu, par Brugière de Barante et Louis Biancolelli dit Dominique, fut représenté pour la première fois à l'ancienne Comédie-Italienne le samedi 29 janvier 1695, et remis au nouveau Théâtre Italien le mercredi 8 juin 1718. Cf. Gherardi 1700, vol. 5, pp. 509-12

20. J. Tonkovich, 2002, vol. 1, p. 250

Reprise de motifs récurrents



Ill. 9 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne, Jupiter curieux impertinent*, plume et encre grise, lavis de sanguine sur papier, 168 x 215 mm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

À l'instar du théâtre italien, l'art de Gillot se caractérise par la répétition, d'une œuvre à l'autre, de figures ou de personnages stéréotypés. Il en est ainsi de la jeune guitariste de notre tableau (ill. 11) – qui représente peu-être Colombine –, qui apparaît presqu'à l'identique dans un dessin conservé au Louvre et tiré du Jupiter, Curieux impertinent (ill. 9 et 10).



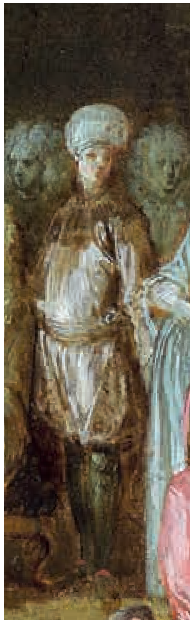
Ill. 10 Claude Gillot, *Jupiter curieux impertinent*, détail



Ill. 11 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, détail



Ill. 12 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, huile sur toile, 43 x 53 cm, Alger, musée des Beaux-arts



Ill.13 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, détail



Ill. 14 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne, Le Tombeau de maître André*, détail



Ill. 15 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, détail

Celle-ci ne constitue d'ailleurs pas le seul point commun entre ce dessin et notre peinture. On y retrouve en effet la même combinaison de théâtre et de musique et la même atmosphère nocturne. On peut encore relever dans notre tableau une autre figure type de l'œuvre de Gillot. Il s'agit du Turc, vêtu de soie et coiffé d'un turban à bijou (ill. 13), qui apparaît aussi dans un autre tableau attribué à Claude Gillot et conservé au musée des Beaux-arts d'Alger (ill. 12). L'homme en robe de chambre et bonnet de nuit qui nous fait face au centre de la scène (ill. 15) évoque enfin le cabaretier du *Tombeau de maître André* (ill. 14).

L'examen de ce dessin du Louvre permet également d'observer, à l'arrière-plan, le même type de décor que dans notre tableau. Le fond du plateau est fermé par une architecture feinte représentant l'intérieur d'un cabaret rempli de tonneaux et clos par un buffet surmonté des mêmes plats de service et des mêmes guirlandes végétales que dans notre composition. La même ouverture couronnée par un arc en plein cintre est aménagée à droite du plateau. Le caractère feint de ce décor, souligné dans notre huile sur papier par un traitement en camaïeu de gris-vert sombre, est indiqué dans le dessin du Louvre par un changement de médium : l'arrière-plan et les personnages secondaires sont rendus au lavis de sanguine seul tandis que les personnages principaux sont soulignés à la plume et à l'encre grise.



Ill. 16 Claude Gillot, *Un singe couronné discourant devant une assemblée d'animaux*, lavis de sanguine et rehauts de gouache sur papier, 76 x 97 mm, musée du Louvre, département des Arts graphiques



Ill. 17 Claude Gillot, *Les singes matelots*, lavis de sanguine et rehauts de gouache sur papier, 75 x 95 mm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques

Un dernier motif récurrent permet de renforcer encore l'attribution de notre dessin à Claude Gillot. Il s'agit de la nature morte au singe qui anime le premier plan de la composition. Cet animal, représenté dans une activité humaine, constitue en effet une figure récurrente dans l'œuvre du Langrois. On le retrouve ainsi, en compagnie de nombreuses autres bêtes sauvages ou domestiques, dans les illustrations piquantes réalisées par l'artiste pour les *Fables nouvelles* de La Motte (ill. 16 et 17).

Ce petit singe facétieux apparaît également dans la série de dessins d'ornement exécutés pour la commande d'un décor privé réalisé en collaboration avec Audran. Ces feuilles, dont certaines sont conservées à la Kunstbibliothek de Berlin et les autres au Nationalmuseum de Stockholm, ont récemment été publiées par J. Tonkovich[21]. Force est de constater la proximité iconographique et stylistique entre notre groupe (ill. 18) et les *Compositions décoratives aux deux singes* de Stockholm (ill. 19) et de Berlin (ill. 20). Le petit animal qui gesticule devant une nature morte semblable de fleurs et de fruits y présente en effet le même air espiègle, la même silhouette gracile et la même attitude anthropomorphe que dans notre tableau.

21. J. Tonkovich, 2009, pp. 159-173.



Ill. 18 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, détail



Ill. 19 Claude Gillot, *Composition décorative aux deux singes*, plume, encre et lavis gris, 159 x 210 mm, Stockholm, Nationalmuseum



Ill. 20 Claude Gillot, *Composition décorative aux deux singes*, lavis de sanguine, 159 x 210 mm, Berlin, Kunstbibliothek

Un style menu et grouillant

Le sujet de notre tableau, qui s'apparente à une scène de la Comédie-Italienne, sa composition, qui adapte à la peinture les principes de la mise en scène théâtrale, les personnages et les motifs stéréotypés qui l'animent représentent autant d'éléments caractéristiques de l'œuvre de Claude Gillot. Il en va tout autant du style menu et grouillant de cette feuille qui constitue pour ainsi dire la signature de l'artiste. Le canon des personnages, aux proportions courtes, aux petites têtes rondes, aux mentons pointus et aux minuscules extrémités, représente une véritable marque de fabrique, présente dans toutes les œuvres connues de Gillot d'attribution certaine. Qu'on songe à son morceau de réception (ill. 1), au *Tombeau de maître André* (ill. 7), au *Jupiter curieux impertinent* (ill. 9) ou à cette autre scène, stylistiquement si proche de notre composition (ill. 21).
On y observe en effet ces mêmes pieds et ces mains amenuisés à l'extrême, idiosyncrasie qui frappait déjà les contemporains de Gillot comme Gersaint :



Ill. 21 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, plume, encre noire et lavis de sanguine, 157 x 215 mm, musée du Louvre, département des Arts graphiques

« Gillot a excellé par l'abondance de génie qui règne dans ses compositions : il a presque toujours donné dans la partie comique et théâtrale ; ce qui rend la collection intéressante et amusante : la plume est fine, spirituelle mais il est trop maniéré dans les extrémités de ses figures »[22].

Le dessin des visages constitue un autre trait caractéristique de la manière du Langrois. Il suffit pour s'en convaincre de comparer les petits minois triangulaires qui animent notre composition (ill. 23) avec les têtes figées, presque caricaturales, des dessins de Gillot (ill. 22 et 24).
Les visages y sont semblables à des masques blancs, sur lesquels des orifices sombres de formes triangulaires auraient été aménagés pour représenter les yeux, le nez et la bouche, tandis que les plis des vêtements sont systématiquement rendus par des rehauts de blanc ou une nuance claire du ton local, créant un effet nacré et chatoyant qui n'est pas sans évoquer Watteau.

Ill. 22 Claude Gillot, *Le chameau*, sanguine, lavis de sanguine, rehauts de blanc, lavis gris, lavis vert, rehauts de gouache, 76 x 97 mm, musée du Louvre, département des Arts graphiques



Ill. 23 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, détail

Ill. 24 Claude Gillot, *Le chameau*, détail





22. E. Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités de feu M. Quentin de Lorangère*, Paris, 1744.

Un nouveau point de contact entre Gillot et Watteau

Par le charme qu'il dégage, l'élégance des figures, la fluidité du pinceau et le coloris argenté, notre tableau rappelle immanquablement l'art de Watteau. Au-delà de cette affinité immédiatement perceptible, cette œuvre inédite recèle les preuves directes de l'influence exercée par Gillot sur son cadet valenciennois. La date précise et la nature exacte de la relation entre les deux artistes contemporains – maître et élève ou compagnons d'atelier – ne sont pas précisément documentées. Les seules sources écrites dont nous disposions sont les témoignages indirects, partiaux et parfois contradictoires des protecteurs et premiers biographes de Watteau. Ainsi, alors que l'abbé Laurent-Josse Leclerc évoque, dans le *Dictionnaire* de Moreri[23], un simple compagnonnage d'atelier, Gersaint voit en Gillot « le seul maître que l'on puisse véritablement donner à Watteau, si le peu de temps qu'il a demeuré chez lui peut lui avoir acquis la qualité de son disciple »[24].
Et l'auteur d'ajouter que c'est le Langrois qui donna à Watteau « un certain goût pour le grotesque et le comique, et aussi pour les sujets modernes ». En dehors de ces récits dont l'objectivité est le moindre des soucis, on ne conserve aucun document écrit qui permette de mesurer précisément la dette du Valenciennois à l'égard de Gillot. La méconnaissance du début de la carrière de Watteau brouille encore l'écheveau, entraînant parfois la confusion de ses premières productions avec celles du Langrois et donnant lieu à d'inextricables problèmes d'attribution.

En 1973, Martin Eidelberg avait tenté de clarifier la situation en établissant un premier point de contact entre les deux artistes[25]. Revenant au seul matériau disponible, les œuvres elles-mêmes, il proposa de reconnaître dans un ensemble de sanguines, conservées au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt et autrefois attribuées à Gillot, des copies par Watteau de prototypes gillotesques (ill. 25-27).[26]

La théorie de Martin Eidelberg est fort séduisante et elle eût achevé de nous convaincre si les hypothétiques originaux de Gillot étaient parvenus jusqu'à nous et nous avaient permis une confrontation directe avec les sanguines justement attribuées à Watteau et situées au début

23. L. Moreri, *Le Grand Dictionnaire historique*, ou le *Mélange curieux de l'histoire sacrée et profane…*, vol. 5, Paris, 1725

24. E. Gersaint, *Op. cit.*

25. M. Eidelberg, 1973, pp. 232-239, et 1974, pp. 538-539. Par la suite, l'auteur modifie quelque peu son analyse *in* « Watteau in the Atelier of Gillot », Actes du colloque *Antoine Watteau, 1684-1721, le peintre, son temps et sa légende*, Paris, 1984, Paris-Genève, 1987, pp. 45-57.

26. Cf. P. Rosenberg et L.-A. Prat, *Antoine Watteau (1684-1721), catalogue raisonné des dessins*, vol.1, n° 112 à 114, Paris, 1996. Seule M. Grasselli, 1987, retient l'attribution de ces feuilles à Gillot.



Ill. 25 Antoine Watteau, *Groupe de comédiens parodiant le départ d'une troupe de soldats*, sanguine, 139 x 214 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



Ill. 26 Antoine Watteau, *Sept acteurs et un gnome musicien ;* au-dessus, *étude de mains croisées et fragment d'arabesque*, sanguine, 168 x 221 mm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum



Ill. 27 Antoine Watteau, *Huit études de comédiens avec deux chiens et un âne*, sanguine,146 x 220 mm, annotation à la plume en bas à gauche (« gillot »), Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

de sa carrière, période durant laquelle il aurait fréquenté l'atelier du Langrois. Malheureusement, le prétendu original des *Sept acteurs et un gnome musicien* (ill. 26) n'est en fait qu'une faible copie du dessin de Watteau[27], et la série de dix-neuf figures théâtrales isolées (ill. 28) en rapport avec certains des personnages présents dans ces sanguines ne peut raisonnablement être attribuée à Claude Gillot lui-même dont elles possèdent certes l'esprit mais non la manière[28]. Il s'agit plus vraisemblablement, pensons-nous, d'œuvres de l'atelier d'après des modèles du maître.
Dans la mesure où les sanguines de Darmstadt ne sont pas directement reliées

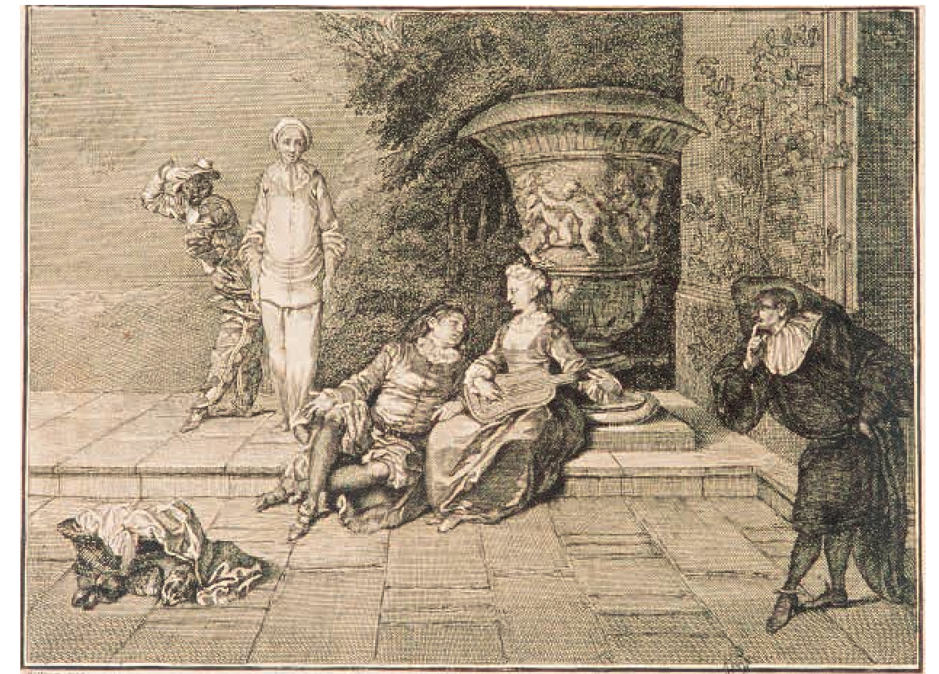


Ill. 28 Atelier de Claude Gillot, *Comédienne essuyant ses larmes*, sanguine, localisation actuelle inconnue (repr. in M. Eidelberg, 1987, comme « Claude Gillot ou atelier »)

27. Comme l'admet M. Eidelberg lui-même, en 1987, revenant sur sa première attribution à Gillot, en 1973.

28. En 1973 et 1974, M. Eidelberg revient sur l'attribution d'une série de dix-neuf dessins de personnages de la Comédie-Italienne à la sanguine. Attribués à Gillot avant 1957, ces dessins (les huit de la série connus à l'époque) furent donnés à Watteau par Parker et Mathey. Nous suivons Eidelberg 1973, qui rejette l'attribution à Watteau, mais nous ne sommes pas d'accord pour rendre cette suite à Gillot, dont nous reconnaissons certes l'esprit mais pas la main, bien plus libre et sûre. Eidelberg, 1987, nuance finalement son hypothèse en proposant d'attribuer cette série à Gillot ou un membre de son atelier, à l'exclusion de Watteau : « *Since all these nineteen drawings are more similar in style to Gillot than Watteau, since some are perhaps inferior in quality to Gillot, and since […] they are iconographically bound to Gillot, it seems to me more reasonable to presume that they were executed by Gillot and/or an anonymous assistant, but not by Watteau* », cf. pp. 48-49. Nous irions plus loin : le manque de cohérence dans l'exécution de ces dix-neuf dessins nous invitent à penser qu'ils ne sont probablement pas de la même main mais plus vraisemblablement l'œuvre de différents assistants (hormis Watteau) travaillant à partir de prototypes gillotesques.

29. M. Eidelberg, 1974, démontre l'existence d'un nouveau point de contact en rapprochant un dessin attribué à Watteau et conservé au musée des Beaux-arts de Valenciennes (*Trois études d'un acteur en costume de médecin*, sanguine, 130 x 176 mm), de deux feuilles inédites de Gillot trouvées en 1974 par l'auteur dans la collection de Mrs. Augustus Mils à New York. Cette découverte suscita un débat entre Eidelberg, 1987, et Grasselli, 1987, sur l'ordre d'influence entre ces deux dessins, question qui nous paraît difficile à trancher même si le personnage de droite sur le dessin de Valenciennes semble exécuté d'un trait moins spontané que son équivalent isolé. Il n'en reste pas moins que nous ne voyons pas ce qui permettrait d'attribuer définitivement la feuille de Valenciennes à Antoine Watteau, si ce n'est le rapprochement avec un tableau, *Arlequin empereur dans la lune* (Nantes, musée des Beaux-arts), dont l'attribution à Watteau ne paraît pas tenable et que nous rendrions, comme M. Eidelberg et J. Tonkovich, à Gillot seul.



Ill. 29 *Pour garder l'honneur d'une belle*, Charles-Nicolas Cochin, d'après Watteau, Valenciennes, musée des Beaux-arts

à des prototypes connus de la main de l'artiste, on ne peut plus parler de citation au sens strict du terme. Les premiers points de contact établis par Martin Eidelberg et les preuves tangibles de cette relation légendaire semblent donc se réduire comme peau de chagrin à mesure que progresse notre connaissance de l'art de Gillot[29]. On comprend dès lors l'importance de cette huile sur papier inédite, dont l'apparition fournit un témoignage direct et irréfutable de l'influence exercée par le Langrois sur son cadet.

Martin Eidelberg avait fort pertinemment souligné que l'influence de Gillot était perceptible dans certains tableaux de jeunesse de Watteau, parvenus jusqu'à nous, comme *Le Bal d'enfants* (ou *Allégorie de l'Hiver*) du musée Carnavalet, ou connus par la gravure, comme *Pour garder l'honneur d'une belle*.[30] Notre peinture permet de confirmer ce pressentiment en apportant la preuve d'emprunts directs de Watteau à Gillot. Plusieurs figures présentes dans notre composition ont en effet été reprises de manière quasi littérale par Watteau. Notre Colombine à la guitare (ill. 31) apparaît ainsi dans la gravure de *Pour garder l'honneur d'une belle* (ill. 29).

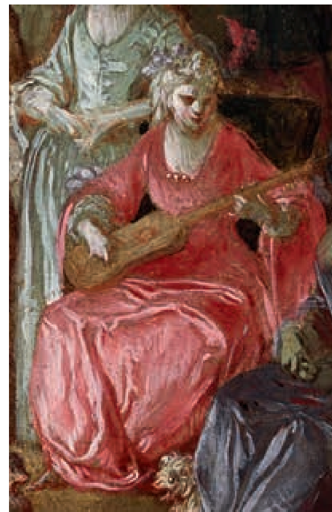
30. Selon Eidelberg, 1987, p. 56, l'influence de Gillot s'est surtout exercée durant la période d'apprentissage de Watteau. M. Grasselli, 1984, p. 73, D.13, estime au contraire que cette influence s'est toujours fait sentir dans les dessins de composition de Watteau, jusqu'à la fin de sa vie (cf. le *Naufrage*, cat D. 123).

L'original de la composition, récemment réapparu, nous permet de voir que cet emprunt ne se limite pas à la pose de la jeune guitariste, dont les jambes sont repliées de la même manière et dont le même petit pied gracile pointe à peine hors de la jupe (ill. 30). Watteau va jusqu'à adopter les détails de la toilette de Colombine : de la couleur rose de sa robe à col carré, à ses manches garnies de dentelles, en passant par le ruban bleu de sa coiffure dite à la Fontanges.

On observe également, dans ce tableau de la jeunesse de Watteau, le même principe de composition que dans notre huile sur papier de Gillot. Les personnages sont disposés selon les mêmes plans, parallèles à la surface picturale, et vus en légère plongée ; l'arrière-plan est clos par un décor d'architecture et de végétation feintes ; une ouverture réelle est aménagée à droite tandis que le premier plan vide laisse apparaître le plancher nu de la



Ill. 30 Antoine Watteau, *Pour garder l'honneur d'une belle*, détail, huile sur panneau, 19 x 26,5 cm, Bâle, collection particulière



Ill. 31 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, détail



Ill. 32 Antoine Watteau, *Pour garder l'honneur d'une belle*, détail

scène, simplement animé par une étrange nature morte animalière, où un chat endormi a pris la place de notre singe (ill. 32).
Cette mise en page scénographique, qui constitue chez Gillot un véritable système de composition, se retrouve encore dans une autre œuvre du début de la carrière de Watteau. Il s'agit, comme nous l'annoncions plus haut, du *Bal d'enfants* (ou *Allégorie de l'Hiver)* du musée Carnavalet (ill. 33).

On constate dans cette scène la même disposition théâtrale, héritée de Gillot et caractéristique des premières œuvres de Watteau, mais la comparaison de cette toile avec notre tableau révèle encore un autre emprunt littéral au Langrois. On retrouve en effet, au premier plan du *Bal d'enfants*, notre nature morte au singe anthropomorphe (ill. 35), dont les guirlandes de fleurs et de fruits ont simplement été remplacées par



Ill. 33 Antoine Watteau, *Bal d'enfants ou Allégorie de l'Hiver*, huile sur toile, 49 x 61 cm, Paris, musée Carnavalet

des instruments de musique et des masques de comédie (ill. 34).
La découverte de notre tableau permet donc de mesurer, pour la première fois en peinture, la dette de Watteau à l'égard de Gillot. Celle-ci s'exprime à la fois dans ces compositions, calquées sur des mises en scène théâtrales, et dans des citations directes de motifs inventés par Gillot, auquel Watteau emprunte également les tonalités rompues et la palette argentée. Le rendu moiré des étoffes et la construction des volumes par les clairs révèlent en effet une parenté stylistique insoupçonnée entre les deux artistes. L'élève se distingue cependant du maître par une touche plus fluide et transparente, des visages moins crispés, des expressions mieux définies et plus individualisées que les masques du Langrois. Contrairement à Gillot, qu'on peut qualifier de peintre-scénographe, Watteau s'éloigne rapidement de l'illustration littérale de pièces de théâtre. Ses sujets s'apparentent davantage à des visions poétiques, dans lesquelles il supprime toute distinction entre l'espace dramatique et le monde réel en ouvrant la scène sur un paysage de fantaisie, où évoluent pêle-mêle la jeunesse parisienne contemporaine et les personnages de la Comédie-Italienne, sans aucune référence à une pièce précise ni même existante.



Ill. 34 Antoine Watteau, *Bal d'enfants ou Allégorie de l'Hiver*, détail, huile sur toile, 49 x 61 cm, Paris, musée Carnavalet



Ill. 35 Claude Gillot, *Scène de la Comédie-Italienne*, détail



Rare témoignage de l'œuvre peint de Claude Gillot, notre tableau révèle toute l'originalité d'un artiste auquel ses contemporains reconnaissaient une liberté et une vivacité d'esprit admirables. Par son trait rapide et grouillant, Gillot parvient à saisir toute la verve de la *Commedia dell'arte* et à traduire l'improvisation théâtrale elle-même. Ce qui intéresse l'artiste, ce n'est pas, comme Callot, le geste individuel d'un personnage isolé mais au contraire le jeu d'ensemble de plusieurs acteurs, la coordination des mouvements, la composition d'une scène dans un espace limité et clos. Contrairement à ce que pouvaient laisser penser les toiles du Louvre qui lui sont attribuées, Gillot ne décrit donc pas seulement les scènes de *lazzi* ou d'arlequinades. Dans notre tableau, comme dans ses dessins et gravures, il s'attache à représenter les scènes qui se rapportent directement à l'intrigue, en partant plus vraisemblablement des improvisations théâtrales elles-mêmes que du texte imprimé de Gherardi. Comme l'explique fort bien H. Dieckmann, « Gillot ne transcrit pas un texte, il recrée le jeu, et quand il dévie du texte, il n'est pas inexact, il invente. […] L'imagination artistique et l'observation exacte se sont alliées dans le génie de Gillot »[31].
Cette œuvre inédite permet enfin de mieux mesurer l'impact du passage de Watteau dans l'atelier de Gillot. Le maître de Langres lui donne non seulement le goût des sujets théâtraux, dont le Valenciennois proposera une interprétation moins agitée et plus poétique, mais il influence aussi directement son art.
Si l'on devinait déjà l'empreinte de Gillot dans les premiers tableaux de Watteau, la preuve est désormais faite de la réalité de cette dette qui ne se borne pas aux seuls schémas de composition, mais s'étend aux personnages et aux animaux qui peuplent ses toiles, à sa palette et à certains traits de son style.

Lilas Sharifzadeh

31. H. Dieckmann, « Claude Gillot, interprète de la Commedia dell'arte, in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1963, vol 15, pp. 208-209

Bibliographie sélective

A. Vallabrègue, *Un maître fantaisiste du XVIIIe siècle, Claude Gillot, 1673-1722. La vie et l'œuvre ; les rapports avec Watteau, la Comédie-Italienne, etc.* Paris, 1883

P. Jamot, « Gillot and Watteau », *The Burlington Magazine*, XLIII, 1923, pp. 130-136

E. Dacier, « Les scènes et figures théâtrales de Claude Gillot », *Revue de l'Art*, XLV, janvier 1924

E. Dacier, J. Hérold et A. Vuaflart, *Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle*, vol. 1, Paris, 1929

B. Populus, *Claude Gillot (1673-1722), catalogue de l'œuvre gravé*, Paris, 1930

R. Huygue, « Le Tombeau de Maître André par Claude Gillot », *Bulletin des Musées*, mai 1946, pp. 5-8

J. Mathey, « Lancret, élève de Gillot, et la "Querelle des Carosses" », *Gazette des Beaux-Arts*, XLV, mars 1955, pp. 175-178

H. Dieckmann, Claude Gillot, interprète de la *Commedia dell'arte*, in *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises*, 1963, vol. 15, pp. 201-224

M. Eidelberg, « Watteau and Gillot : A Point of Contact », *The Burlington Magazine*, CXV, 841, avril 1973, pp. 232-239

M. Eidelberg, « Watteau and Gillot : An Additional Point of Contact », *The Burlington Magazine*, CXVI, 858, sept. 1974, pp.538-539

M. Morgan Grasselli et P. Rosenberg, *Watteau (1684-1721)*. Catalogue d'exposition Washington 1984, Paris 1984-1985, Berlin 1985. Paris 1984

P. Rosenberg, *Vies anciennes de Watteau*, Paris, 1984

M. Eidelberg, « Watteau in the Atelier of Gillot ». Actes du colloque *Antoine Watteau, 1684-1721, le peintre, son temps et sa légende*, Paris, 1984. Paris-Genève, 1987, pp. 45-57

M. Morgan Grasselli, *The Drawings of Antoine Watteau, Stylistic Development and Problems of Chronology*, 2 vol. (thèse de doctorat inédite, Cambridge, Harvard University, 1987)

P. Rosenberg, L.-A. Prat, *Antoine Watteau (1684-1721), catalogue raisonné des dessins*, 3 vol., Paris, 1996

P. Choné, F. Moureau, P. Quettier, E. Varnier, *Claude Gillot, 1673-1722, Comédies, sabbats et autres sujets bizarres*. Catalogue d'exposition Langres, musée d'Art et d'Histoire, 3 juillet- 27 septembre 1999. Paris-Langres, 1999

J. Tonkovich, *Claude Gillot and the Theater with a catalogue of drawings*, 2 vol. (thèse de doctorat inédite, Rutgers, The State University of New Jersey, 2002)

J. Tonkovich, « A New Album of Theater Drawings by Claude Gillot », *Master Drawings*, XLIV, n° 4, 2006, p. 464-486

D. Cordellier, P. Rosenberg et P. Marker, *Dessins français du Musées de Darmstadt, XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Montreuil, 2007

Jennifer Tonkovich, « New Light on Drawings by Claude Gillot *and his Circle in Stockholm », Master Drawings*, XLVII, n° 2, 2009, pp. 159-173